

## Arcangeli e Alinovi: oscure risonanze

FABIO MASSACCESI

'Talita kumi': Alzati Fanciulla  
Arcangeli 1945

### *Introibo*

Nonostante il rilievo delle personalità coinvolte, il rapporto tra Francesca Alinovi e Francesco Arcangeli non sembra essere stato finora oggetto di un'indagine specifica. Eppure, già a partire dalla tesi dedicata al pittore Carlo Corsi e discussa sotto la guida di Arcangeli, l'accostamento dei due nomi suggerisce la necessità di riesaminare una relazione critica e intellettuale che appare meno distante di quanto una prima lettura potrebbe far supporre.

La verifica di tale lacuna storiografica costituisce il presupposto del presente contributo, volto a chiarire i termini di questo rapporto e a valutarne la portata nel contesto critico entro cui la tesi ebbe origine.

Il confronto con Francesco Arcangeli si colloca stabilmente entro il quadro degli interessi storiografici di chi scrive. I suoi lavori costituiscono infatti un riferimento imprescindibile per gli studi dell'arte bolognese, a partire dalla tesi di laurea dedicata al pittore bolognese Jacopo di Paolo e discussa con Roberto Longhi nel 1937<sup>1</sup>, rimasta a lungo inedita e pubblicata solo nel 2011. Il rinnovato interesse critico nei confronti della sua figura ha inoltre offerto, negli ultimi anni, ulteriori occasioni di approfondimento scien-

---

Sento il dovere di ringraziare in prima battuta gli organizzatori della giornata di studi, Federica Muzzarelli e Pasquale Fameli, e quanti, a vario titolo, hanno generosamente condiviso informazioni e osservazioni: Daniele Benati, Anna Colombi Ferretti, Flavio Fergonzi, Massimo Ferretti, Vera Fortunati, Cinzia Frisoni, Claudio Marra, Francesca Valli.

Proprio perché questo primo lavoro di Alinovi è decisivo anche per comprendere l'ambiente culturale bolognese di quegli anni, sento il desiderio, che è insieme un impegno, di promuovere la pubblicazione integrale.

<sup>1</sup> Tutta la corrispondenza attorno alla tesi di laurea di Arcangeli, discussa nel 1937, e dedicata alla figura del pittore Jacopo di Paolo è stata pubblicata assieme alla tesi per la prima volta da Massaccesi, 2011.

tifico anche in sede convegnistica. Tale intensificazione degli studi ha trovato un momento particolarmente significativo nel 2024, segnato dal cinquantesimo anniversario della scomparsa, avvenuta il 14 febbraio 1974<sup>2</sup>, ricorrenza che ha promosso una diffusa stagione di riletture e iniziative dedicate<sup>3</sup>.

Il presente contributo si propone di indagare l'incontro tra Francesca Alinovi e Francesco Arcangeli, concentrandosi in particolare sulla natura del primo rapporto che prende forma nella tesi di laurea dell'allieva. La relazione tra maestro e allieva si iscrive entro una concezione del magistero che Arcangeli avvertiva come parte integrante dell'eredità intellettuale di Roberto Longhi.

Sarebbe tuttavia illusorio attendersi documenti o materiali capaci di accompagnare o integrare quel lavoro iniziale. Se la tesi di Arcangeli è infatti attraversata da una fittissima corrispondenza con Longhi<sup>4</sup>, favorita anche dalla sua residenza fiorentina, che consente di seguirne quasi per intero la gestazione, diversa è la situazione per il rapporto con Alinovi, del quale non restano, allo stato attuale delle ricerche, testimonianze dirette.

Le eventuali discussioni preliminari dovettero verosimilmente svolgersi nei colloqui di ricevimento, in forma orale e dunque non documentata<sup>5</sup>. Non si può inoltre escludere che le condizioni di salute, già allora precarie, abbiano indotto Arcangeli a lasciare maggiore autonomia alla sua allieva.

---

<sup>2</sup> Chi scrive ha ricordato l'anniversario sul *Giornale dell'Arte*: Massaccesi 2025. Il sottoscritto ha inoltre curato, con la collaborazione di Ekaterina Voronkina, la mostra: *Polvere del tempo: frammenti dell'eredità di Francesco Arcangeli* presso la Biblioteca delle Arti I.B. Supino (25 maggio - 31 ottobre 2025): <https://arti.sba.unibo.it/notizie/polvere-del-tempo-frammenti-dell-eredita-di-francesco-arcangeli> (ultimo accesso: 18.01.2026).

<sup>3</sup> Bolognese è il convegno organizzato nel 2024 da Giacomo Alberto Calogero, Gianluca del Monaco e Pasquale Fameli, *Immagini Latenti. Cortocircuito tra visivo e verbale nel Novecento* e in cui si segnala l'intervento su Arcangeli: Massaccesi, 2024, pp. 9-34. La Scuola Normale di Pisa si è concentrata interamente sulla figura di Arcangeli e il contemporaneo: *Francesco Arcangeli (1915-1974). Critica d'arte come storia/Storia come critica d'arte*, 4-5 dicembre 2024, a cura di Flavio Fergonzi, Massimo Ferretti. In questa occasione chi scrive ha presentato la relazione: *Francesco Arcangeli tra Longhi e Croce. 'La teoria dei prevalenti' e il problema della 'Critica figurativa'*, in corso di stampa. Inoltre: *Francesco Arcangeli e Carlo Volpe. Nuove prospettive critiche. Convegno internazionale dedicato a Francesco Arcangeli e Carlo Volpe*, Bologna, Università di Bologna 25-26 giugno 2025, a cura di Calogero, del Monaco e Fameli, in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> Vedi nota 1.

<sup>5</sup> Le ricerche presso il Fondo Arcangeli, oggi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, non hanno dato esito positivo, pur essendoci una cartella con vario materiale dedicato alle tesi di laurea.

Le ragioni della prolungata marginalità del primo lavoro di Francesca Alinovi sembrano risiedere nell'apparente distanza che lo separa dagli interessi destinati a definirne in seguito il profilo critico<sup>6</sup>. L'immagine della studiosa affermata nel panorama contemporaneo, per temi, linguaggi e modalità operative, ha probabilmente contribuito a relegarne gli esordi in secondo piano, favorendo la percezione di una fase iniziale giudicata troppo convenzionale o comunque non ancora allineata agli sviluppi successivi (Alinovi, 1984).

In tale prospettiva, quella tesi ha finito talvolta per apparire come un saggio eminentemente istituzionale: una tappa necessaria ma priva di tratti distintivi, precedente alla svolta generalmente individuata nel lavoro dedicato a Piero Manzoni, discusso con Renato Barilli nell'ambito del diploma conseguito presso la Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte allora diretta da Renato Roli<sup>7</sup>. È lungo questa direttrice che, nel volgere di pochi anni, si sarebbe definita una cifra critica pienamente riconoscibile. Non è un caso che da quell'esperienza abbia avuto origine anche il primo saggio monografico della studiosa, pubblicato nel 1976 nella serie dei *Quaderni di culturologia* curata da Barilli (Alinovi, 1976, pp. 227-251), contributo che ha in parte compensato la limitata circolazione della tesi precedente, tuttora inedita, per il quale si veda il contributo, qui a fianco, di Pasquale Fameli.

### *La "trincea di Via Zamboni": Il magistero di Arcangeli*

Il desiderio che Francesco Arcangeli entrasse a far parte della cosiddetta «trincea di via Zamboni»<sup>8</sup> – definizione impiegata, con lessico marcata-

---

<sup>6</sup> Recente il "piccolo libro" dedicatole da Giulia Cavaliere (2024), ma rimarrà deluso se si cerca un testo dall'impianto accademico e scientifico.

<sup>7</sup> La tesi, di stampo monografico dal titolo *Il percorso artistico di Piero Manzoni* venne discussa nel 1974, purtroppo non è presente presso l'archivio storico dell'Università di Bologna, ma è stato possibile consultarla grazie alla gentilezza degli eredi, in particolare nella persona della sorella, Brenna Alinovi, che hanno fornito una copia.

<sup>8</sup> "Il fronte", come lo aveva chiamato anche Alberto Graziani al quale avrebbe voluto aderire, era così costituito e la trincea segnata. Longhi, ormai trasferito all'Università di Firenze, così scrive: «quando s'era parlato della eventuale successione di Pallucchini a Bologna io ti avevo detto che contavo su di te per tener desta, accanto a lui, la tradizione diciamo pure 'longhiana' a Bologna; e mi sembrava che tu mostrassi di gradire il compito. [...] d'altra parte non nego che il desiderio di vederti continuare il lavoro a me caro nella vecchia trincea di via Zamboni (a parte il vantaggio di stagionatura che te ne possa derivare per il futuro e cioè, attraverso la libera docenza per una tua auspicabile attività universitaria), sovrastava a ogni

mente militare, da Roberto Longhi – maturò precocemente, alla vigilia della fondazione, nel 1950, di “Paragone”, come si ricostruisce da una lettera del 1949 inviata all’allievo<sup>9</sup>. La rivista era, infatti, stata concepita come un autentico ordigno critico, volto a far saltare «certe rivistine letterarie di cui la debolezza critica è manifesta» e a riaffermare con decisione la linea longhiana<sup>10</sup>; in questo quadro, Arcangeli si configurava come il primo interlocutore. L’auspicio si realizzò tuttavia solo nel 1967<sup>11</sup>, con un ritardo che misura la distanza tra il riconoscimento precoce del suo profilo e i tempi effettivi della sua integrazione in quel contesto. Longhi dichiarava infatti di volerlo «vedere continuare il lavoro a me caro» e «tener desta [...] la tradizione, diciamo pure, “longhiana”». Più che una prospettiva di collaborazione, l’invito delineava un orizzonte di continuità storiografica (la linea longhiana) fondato sulla trasmissione del metodo e sull’assunzione di una precisa responsabilità critica.

Nel lungo intervallo che separa quell’auspicio dalla sua realizzazione, si colloca una vita intensa, segnata tanto da successi quanto da non poche asperità, materiali, morali e personali. Arcangeli fu direttore della Galleria d’Arte Moderna di Bologna<sup>12</sup>, figura autorevole nel dibattito critico del secondo Novecento, tessitore instancabile di relazioni intellettuali di primo piano; ma fu anche, non di rado, oggetto di ostilità acuminata. Il raggiungimento della cattedra universitaria rappresentò per lui un traguardo at-

---

altra considerazione [...]». BCAB (Biblioteca Comunale Archiginnasio, Bologna), Fondo Francesco Arcangeli, Roberto Longhi 79.10, in Massaccesi 2024, p. 17 e nota 25.

<sup>9</sup> BCAB, Fondo Francesco Arcangeli, lettere Roberto Longhi, 79.10, lettera n. 71 [179-180], 29 marzo 1949. Longhi, per la prima volta, confida l’intenzione di fondare *Paragone* ad Arcangeli, lo fa anche a seguito della stroncatura di Antonio Cederna, che nello stesso anno aveva scritto *I luoghi comuni della nostra critica d’arte* (1949, pp. 25-29), prendendosi, sbeffeggiandoli, proprio con i due studiosi, rei della più divertente critica in circolazione che chiama “Critica metaforica”. Nella lettera Longhi esplicita: «Tutto sommato e calcolando la forza dei ‘Longhiani’ mi pare che il momento sia maturo per una rivistina mensile che si occupi esclusivamente di critica d’arte, in modo normativo, polemico, e, come a dire? popolare; insomma adatto a un pubblico più largo che non sia quello dei soliti sette specialisti la cui debolezza e inefficienza è ormai manifesta. La facciamo questa rivistina? Longhi, Arcangeli, Bologna, Briganti, Boschetto, Causa, Cellini, Fornari, Zeri (Gregori?). Mi accorgo che siamo in parecchi. Pensaci in questi giorni. Bisogna escogitare una formula che ‘vada’. [...]».

<sup>10</sup> Vedi nota precedente.

<sup>11</sup> L’1 Novembre del 1967 dopo la deliberazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Bologna, Arcangeli venne nominato professore straordinario di Storia dell’Arte Medievale e Moderna e vi rimase fino alla morte, nel 1974. Salvatori, 2005, pp. 60-61.

<sup>12</sup> Dal 18 agosto del 1958 fino al 1967 ricoprì l’incarico di direttore della Galleria Comunale d’Arte Moderna di Bologna che allora risiedeva a Villa delle Rose, in via Saragozza. Salvatori 2005, pp. 54-55.

teso a lungo e pienamente meritato, ma purtroppo destinato a interrompersi presto in modo tragico il 14 febbraio 1974, data che molti ricordano come fatidica e quasi segnata da un alone infausto<sup>13</sup>.

Contraddistinti anche dalle tensioni delle contestazioni studentesche, smaniose di rovesciamenti tra antico e moderno, i suoi primi anni di insegnamento universitario mostrano una capacità di reazione e un'apertura straordinaria. Nel discorso tenuto nel dicembre del 1968, in occasione del conferimento del Premio Feltrinelli, significativamente intitolato *Uno sforzo per la storia dell'arte*, Arcangeli rievocava proprio quella stagione: i suoi corsi si erano andati arricchendo di nomi contemporanei, da Lichtenstein a De Kooning, Gorky e Warhol, entro cui prendeva forma un'idea di arte come «peso e necessità di vita»<sup>14</sup>.

Per attraversare le epoche più lontane, Arcangeli elaborò la cosiddetta «teoria del tramando»<sup>15</sup> i cui primi passi erano stati mossi negli anni Cinquanta e che si concretizzerà nella mostra *Natura ed Espressione nell'arte bolognese-emiliana* del 1970 (Arcangeli, 1970): una linea di continuità profonda e carsica che, come egli stesso scrisse, conduce «per risorgive variate e per nodi capitali, da Wiligelmo almeno fino a Crespi [...] e giunge fino a ieri, e precisamente in quell'aspetto della pittura di Giorgio Morandi che si potrebbe chiamare di materia»<sup>16</sup>. Insomma, una esaltazione dei «va-

---

<sup>13</sup> A cinquant'anni dalla morte si veda anche il ricordo sul *Giornale dell'Arte*: Massaccesi 2024.

<sup>14</sup> Arcangeli 1967-1970, II. Il discorso fu tenuto il 5 dicembre del 1968 a Milano in occasione del conferimento del Premio Antonio Feltrinelli da parte dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Il testo sarebbe stato pubblicato l'anno successivo: Arcangeli 1969, pp. 121-125, ried. in Cesari, 2005, pp. 25-31.

<sup>15</sup> Nicolini 2024: «Il tramando», termine coniato da lui e ancora oggi in parte assente nei vocabolari, indicava per Arcangeli la forma carsica dei tracciati vitali sottesi all'agire dell'arte. Come chiarisce a più riprese, è «un modo alternativo al modo dialettico», un elemento che anima il «destino» degli artisti nel tempo tenendoli in legame con il passato, il presente e il futuro: «Ma il tramando – dice in occasione del conferimento del premio Feltrinelli nel 1969 – accade oggi nelle ... condizioni innovative... dunque ...tramando per trasmissione, ma ad un tempo anche per trasformazione. I significati dell'opera si fanno “inesausti” entro la vita della storia, che, per la mia generazione, non è mai stata la storia con la S maiuscola dello storicismo; ma umana, travagliata coscienza del tempo che passa. L'opera è inesausta nei significati anche perché è inesausto il travaglio che è dentro di noi».

<sup>16</sup> Arcangeli, 1967-1970, I, p. 140. Arcangeli, 1969-1970, II, p. 29. Qui, nel corso del 1969 che Alinovi dovette frequentare a proposito di Wiligelmo avrebbe detto: «Il Caravaggio, lombardo come Wiligelmo, e che tramandi più o meno oscuri affonda le radici della sua arte nella stessa terra “lombarda” di Italia del Nord, non solo afferma, anch'egli, una nuova umanità fatalmente immanente e naturale [...]». Ma soprattutto è in questo anno che la teoria del 'tramando' porta a ricordare Wiligelmo a Jackson Pollock «capace di ripetere qualche cosa di quella remota vicenda [...]» (p. 31), spingendosi fino a De Kooning: «Così, in questa concezione inesorabilmente esistenziale, i due grandi maestri americani hanno rievocato inconsa-

lori umani” che sarà poi la base dell’articolo *Lo spazio romantico* del 1972 (Arcangeli, 1972, pp. 3-26).

Nei corsi universitari, incluso quello frequentato da Francesca Alinovi, Arcangeli formula un nodo metodologico che segna un punto di non ritorno: l’idea, radicale, che la filologia tecnica non sia sufficiente se non accompagnata da un *engagement* emotivo ed esistenziale, un coinvolgimento pieno, che chiama in causa il nostro stesso modo di «vivere nell’arte»<sup>17</sup>.

Che ancora Arcangeli si sentisse in una sorta di “trincea” lo dimostra la necessità, avvertita con urgenza, di affilare nuove armi intellettuali per difendere vecchie idee profondamente radicate nella sua formazione accanto a Longhi, e al contempo trovare una voce capace di parlare alle menti, spesso inquietamente mobili, dei suoi giovani studenti. Ne dà conferma egli stesso nella prolusione al corso *Dal Romanticismo all’Informale* del 1970, quando afferma:

Voi siete, in confronto a noi, con tutto il bene e il male che ciò comporta, più indottrinati, ma temo stiate lavorando per farvi una cultura surrogativa, come se invece di vino vi abituaste a bere soltanto Coca-Cola. Certo, voi, se siete contestatori, attribuirete anche questo al “sistema”; [...] ma non vorrei che [il sistema] diventasse una sorta di alibi morale, e vi invitasse, almeno in zona subconscia, a evitare tutte le difficoltà (Arcangeli, [1970] 2020, vol. I, pp. 26-27).

Per Arcangeli, sia la destra sia la sinistra contribuivano, prosegue, a «indottrinarvi, a inquadrarvi e a dialettizzarvi le cose fino a farvi dimenticare che avrebbero dovuto essere proprio le cose, in origine, ad attirare la vostra attenzione» (Arcangeli, [1970-1973] 2020, vol. I, p. 27). Le cose, a cui allude, sono gli oggetti, sono le opere d’arte e sono queste, dunque, a rimanere sempre e comunque al centro del discorso, al centro dell’esperienza critica. È da lì che si deve partire ed è lì che si deve tornare. Una posizione angolare che avrebbe difeso nella dialettica polemica artatamente innescata dallo stesso Arcangeli che chiamò Barilli per collaborare alla mostra *Opera o comportamento* al padiglione italiano della Biennale di Venezia del 1972<sup>18</sup>. Alinovi avrà udito queste parole dalla viva voce del suo professore, sappiamo, infatti dalla documentazione dell’Archivio storico dell’Università di Bologna, che avrebbe frequentato nel 1970 l’insegna-

---

pevolmente la visione di figura e quella di vegetazione naturale che la remota ispirazione di Wiligelmo aveva accumulate nel corpo della sua scultura» (p. 32).

<sup>17</sup> Arcangeli, 1967-1970; 1970-1973 ed. 2015, 2020.

<sup>18</sup> Sulla genesi della mostra e il ruolo di Arcangeli: Barilli, Pellicari, 2017; Barilli, 2023.

mento di *Storia dell'arte medievale e moderna*; e vivere quell'atmosfera ribollente di via Zamboni 33 (Cascone, 2023): densa di transizioni anche simboliche (Longhi muore proprio nel 1970), attraversata da tensioni generazionali (il '68 appena chiuso), ma ancora capace di accogliere una voce che avesse qualcosa da dire senza essere dogmatica «Per le vostre menti», come ribadiva nell'introduzione al corso *Dal Romanticismo all'Informale*, che sicuramente Alinovi avrebbe frequentato. Ed è in quelle maglie di un sistema che per Arcangeli non era stringente da non poter lasciare «marginari alla libertà di reazione e di lotta», l'arte di oggi per Arcangeli possiede un significato autonomo, dove il legame con le strutture sociali seppur esistente, per il critico è indimostrabile, come tradisce, ad esempio, «la grande arte della Venezia settecentesca, espressa ormai da un corpo sociale marcescente», dichiara, il critico, nella stessa prolusione<sup>19</sup>. Qui lo snodo in cui si inserisce il *Carlo Corsi* di Alinovi, qui forse il terreno meno piano e scontato rispetto a certe chiavi interpretative che Alinovi avrebbe fatto sue a partire dall'insegnamento di Barilli. Per Arcangeli non sono applicabili, o non lo sono sempre, le teorie di Herbert Marcuse né le "omologie" care all'insegnamento barilliano (Barilli, 1991), piuttosto, esiste per lui una zona autonoma dell'arte, condizionata, certamente, ma in maniera relativa, così che «ogni artista vero da entità relativamente condizionata, interagisce in senso attivo, diventando elemento condizionante» e dunque «promotore di civiltà, realizzatore di rapporti anche etico-politici che ancora non sono realizzati dalla società» (Arcangeli, 1970-1973 ed. 2020, vol.II, p. 10).

---

<sup>19</sup> Arcangeli, 1970-1973 ed. 2020 vol. 2, pp. 9-11: «Il sistema non è una maglia così stringente che non possa lasciare margine alla libertà di reazione e di lotta: le cronache di tutti i giorni ce lo dimostrano, come ogni forma di contestazione, cruenta o non cruenta, segno che il sistema non ha veramente creato quell'uomo a una dimensione, che Marcuse, con frettolosa genialità, ha dichiarato. [...] Il passaggio fra struttura e sovrastruttura è sempre stato il punto debole dell'ideologia marxista, almeno in quanto essa è caduta sempre in un determinismo di tipo immediato. Ora quel passaggio è un passaggio complesso, e mille situazioni storico-artistiche potrebbero dimostrarlo (basterebbe ad esempio, la grande arte della Venezia settecentesca, espressa ormai da un corpo sociale marcescente). Io credo, dunque, ad una zona autonoma, e quindi dotata anche di un proprio significato in senso lato politico, dell'operazione artistica; non che essa non sia condizionata, ma lo è relativamente; e ogni artista vero, da quando tocca il suo punto di maturazione personale».

### La tesi su Carlo Corsi: un inedito "viatico"

Senza tale presupposto risulterebbe difficile accostarsi in modo consapevole al primo lavoro giovanile di Francesca Alinovi, vale a dire l'elaborato di tesi discusso il 3 marzo 1972 nell'ambito del corso di laurea in Lettere moderne<sup>20</sup> (fig. 1-2).

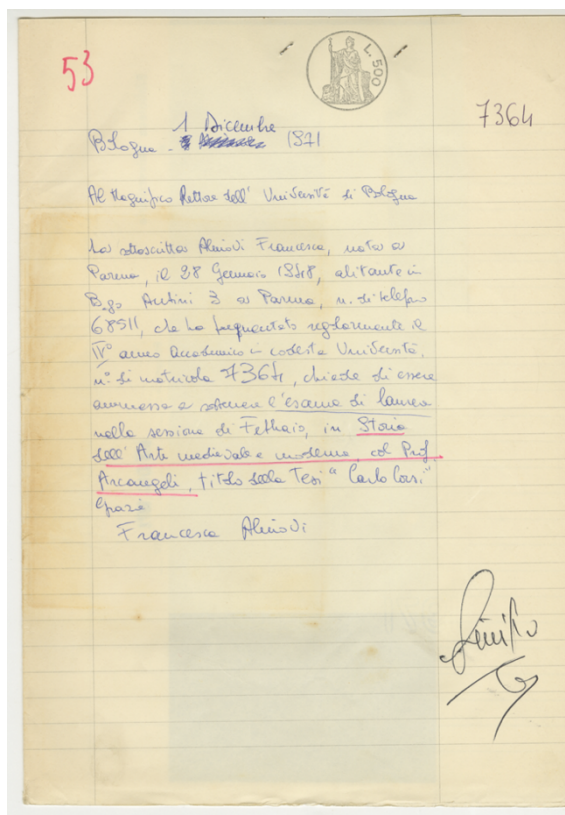


Fig. 1 – Richiesta d'ammissione all'esame di laurea in Storia dell'Arte Medievale e Moderna per la discussione della tesi 'Carlo Corsi', Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Archivio storico.

<sup>20</sup> La documentazione si trova presso l'Archivio storico dell'Università di Bologna, fascicolo studente. È presente la domanda di laurea datata 1 dicembre 1971: «Al Magnifico Rettore dell'Università di Bologna [...] la sottoscritta Francesca Alinovi [...] chiede di essere ammessa all'esame di laurea della sessione di febbraio, in Storia dell'Arte medievale e Moderna col professor Francesco Arcangeli, titolo della tesi, Carlo Corsi». Si veda anche: Amaroli, p. 34.

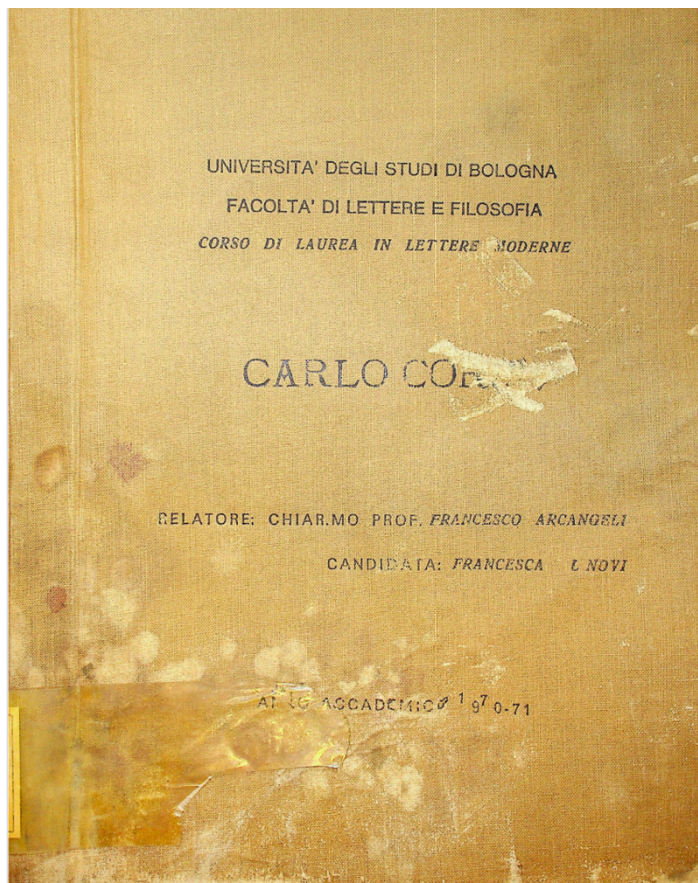


Fig. 2 – Copertina della tesi di laurea *Carlo Corsi*, relatore Francesco Arcangeli. a.a. 1970-1971, Bologna, Biblioteca delle Arti I. B. Supino, Fondo Francesca Alinovi.

Le lezioni cui si è fatto cenno dovettero esercitare un'attrazione decisiva, inducendo Alinovi a 'biennalizzare', secondo l'uso accademico dell'epoca, l'insegnamento, «intendendo dare un indirizzo artistico al mio corso di laurea», come si legge nella richiesta di modifica del piano di studi. Nella medesima istanza domandava infatti di rinunciare al secondo esame di letteratura latina del quarto anno, forte della disponibilità che il docente le aveva già accordato a seguirla in una tesi di storia dell'arte<sup>21</sup>. La scelta se-

---

<sup>21</sup> Questa notizia è ricostruibile grazie al fascicolo studenti (Archivio Storico dell'Università di Bologna) in cui si conserva la richiesta del 1970 inoltrata agli uffici per sostituire *Letteratura latina* con la biennalizzazione dell'insegnamento di *Storia dell'arte medievale e moderna* di Ar-

gnala con chiarezza non soltanto una precoce definizione di interessi, ma anche la volontà di orientare il proprio percorso entro un ambito disciplinare ormai percepito come prioritario.

Quest'ultima, conservata presso il Fondo Alinovi della Biblioteca I.B. Supino<sup>22</sup>, a quarant'anni dalla donazione avvenuta nel 1984 per volontà della sorella Brenna<sup>23</sup>, non ha sinora conosciuto una reale fortuna critica, rimanendo ai margini della riflessione storiografica.

L'ingresso alla Scuola di Perfezionamento, cui accede nell'ottobre del 1972, la repentina scomparsa di Francesco Arcangeli nel 1974 e, successivamente, l'influenza delle lezioni di Renato Barilli l'avrebbero rapidamente condotta su binari di ricerca distanti e che l'avrebbero di lì a poco consacrata<sup>24</sup>. Ma prima si accingeva ad un altro passaggio accademico importante, quello suggellato dalla tesi di perfezionamento (poi detta di Specializzazione), dedicata a Piero Manzoni e discussa nel 1975. In questo percorso formativo, emerge oggi un dato finora trascurato, soprattutto per la portata critica, ma che si rivela centrale per la ricostruzione della solidità della sua impostazione storico-artistica. È infatti documentato che Alinovi fu borsista della Fondazione Longhi di Firenze dal 1° novembre 1975 al 30 giugno 1976: un elemento tutt'altro che marginale, che testimonia il rigore e la perizia storico-filologica della candidata, vista la notoria selettività dell'istituzione.

La partecipazione alla Fondazione Longhi, come confermato da informazioni incrociate fornite da Daniele Benati, Anna Colombi Ferretti, Massimo Ferretti, Fiorella Frisoni e Francesca Valli, comportava infatti il superamento del temuto esame di riconoscimento di opere d'arte medievale e moderna, sottoposto al giudizio di una commissione composta da Cesare Gnudi, Giulio Briganti e Carlo Volpe: tre figure eminenti della storiografia

---

cangeli. Con quest'ultimo, il primo esame era stato sostenuto nel 1969 con l'esito di trenta e lode. Si veda anche: Amaroli, 2024, p. 32.

<sup>22</sup> Il Fondo è stato recentemente riorganizzato con rigore da Giulia Calanna, Caterina Cossetto con la collaborazione di Kat (Katia) Amaroli. Si veda la sua tesi di laurea, discussa nel 2024.

<sup>23</sup> È presente, nella documentazione della Biblioteca I.B. Supino, una nota manoscritta che specifica "Dono della Famiglia Alinovi" apposta a un elenco di volumi donati e appartenenti alla biblioteca personale di Francesca Alinovi. Quest'ultimo documento, rinvenuto solo nel 2023, ha permesso di rintracciare 366 volumi, tra monografie, opuscoli e periodici, e di riorganizzarli in un fondo speciale, conservato in un armadio dedicato e avviando un preciso piano di valorizzazione, curato dalle referenti della biblioteca, Calanna e Cossetto. Amaroli, 2024, *speciatim* pp. 1-5.

<sup>24</sup> Si vedano gli articoli, saggi, interviste, recensioni, scritti tra il 1976 e il 1983 e raccolti di recente in un unico volume curato da Bergamini e Santi: Alinovi, 2019.

artistica italiana del secondo Novecento. In questo contesto, la sua ammissione, tuttora caso unico fra gli studiosi di arte contemporanea, risulta particolarmente significativa e lascia ipotizzare che la sua candidatura abbia suscitato una valutazione non trascurabile, sia per la qualità della preparazione, sia per l'originalità del percorso di ricerca proposto.

Di particolare rilievo, anche in relazione alle riflessioni odierne, è il tema da lei intrapreso per l'attività di studio presso la Fondazione: il collage, con un arco d'indagine esteso «da Corsi a Dada» – come confermato da Francesca Valli, che, assieme a Fiorella Frisoni e Anna Colombi Ferretti, fu borsista nello stesso anno<sup>25</sup>.

In questo senso, le lezioni di docenti quali Barocchi, Procacci, Bellosi, Romano, Gregori e Boskovits – solo per citare alcuni – devono aver contribuito in modo decisivo a rafforzare la sua impostazione filologica e storico-artistica maturata negli anni bolognesi<sup>26</sup>.

Non sorprende, allora, che l'alta densità documentaria e bibliografica, come il rigore e l'accurato intreccio tra opere e contesti culturali che si riscontrano in *Dada. Anti-arte e post-arte* (1981) possono essere letti anche come l'esito di quell'anno fiorentino di formazione, dedicato a quel tema (Alinovi, 1981).

Non meno matura è però la tesi di laurea, lasciando intravedere già, in forma ancora embrionale, molti dei nuclei destinati a svilupparsi nel percorso successivo della studiosa, via via arricchito da nuovi strumenti metodologici e cambi di prospettiva. Soprattutto, vi si percepisce con chiarezza l'impronta del magistero di Arcangeli, in una dialettica avvertibile, ma non esibita, che testimonia una relazione formativa più profonda di quanto ad oggi si potesse pensare. Questo primo lavoro critico, dedicato al pittore di adozione bolognese Carlo Corsi, può essere così considerato, a pieno titolo, il suo *viatico*<sup>27</sup>.

La citazione longhiana del *Viatico veneziano*, cui Francesco Arcangeli dedicò una recensione dalla gestazione lunga e sofferta, offre il termine at-

---

<sup>25</sup> Il ricordo si intreccia alla notizia che la stessa Alinovi registra nella biografia posta in calce all'articolo su Manzoni (1976; vedi nn. 7-8), dove si legge: «ha compiuto studi sulle avanguardie storiche, in particolare sul collage cubista e sul movimento dada».

<sup>26</sup> Francesca Valli non ha mancato di segnalarmi comunque il ricordo di una qualche insofferenza da parte di Alinovi per l'impostazione sì rigorosa e di stampo filologico, ma forse sentita come troppo limitante, soprattutto per i confini cronologici, delle lezioni erogate, stante la sua ricerca d'ambito contemporaneo.

<sup>27</sup> Uso volutamente un 'lemma longhiano' comune ormai e che rimanda al suo celebre *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* del 1946 e che Arcangeli avrebbe recensito sulle pagine della Rassegna d'Italia.

traverso cui leggere anche il lavoro di Francesca Alinovi. La sua tesi non si configura infatti come una semplice prova d'esordio, tappa necessaria al conseguimento di un titolo accademico, ma piuttosto come un esercizio fondativo: luogo di verifica di quanto appreso fino a quel momento e, insieme, dispositivo capace di orientare la direzione futura della ricerca, come suggerisce anche la struttura stessa dell'elaborato, articolato in 161 pagine e seguito da due appendici, *Dichiarazione (ottobre 1948)* e *Al modo di una autobiografia*, che raccolgono materiali documentari dell'artista già editi (Alinovi, 1970-1971, pp. 162-169; 170-180).

La struttura adottata rinvia chiaramente a un modello critico essenziale, dove la concentrazione del pensiero prevale sull'articolazione formale: si tratta, con ogni evidenza, della forma prediletta da Arcangeli stesso. Basti ricordare come anche la sua tesi di laurea si componesse di soli due paragrafi, priva di un apparato critico esteso, e costruita su un'idea di flusso interpretativo e dimostrativo continuo, in cui la coerenza filologica interna si regge sulla densità dello sguardo e sull'intensità del rapporto instaurato con l'opera<sup>28</sup>.

Più ancora, tuttavia, pare rilevante il rimando al testo composto da Arcangeli in occasione della mostra antologica dedicata a Carlo Corsi, tenutasi a Bologna nel 1964 (Arcangeli, 1964), che sembra aver offerto un vero e proprio impianto di riferimento, almeno dal punto di vista della forma esteriore e della sintassi critica. È noto come Corsi, affettuosamente soprannominato "Carletto", fosse da Arcangeli considerato «il suo pittore», come egli stesso afferma in una lettera del 14 aprile 1958, scritta alla vigilia della mostra veneziana della Biennale che lo vedeva curatore<sup>29</sup>. L'alta considerazione nutrita per Corsi rivela, in filigrana, anche l'apprezzamento accordato alla giovane allieva alla quale Arcangeli, forse già intuendone l'inclinazione verso il contemporaneo, decise di affidare un artista da lui ritenuto di assoluta rilevanza.

---

<sup>28</sup> Vedi nota 1.

<sup>29</sup> «[...] È quattro giorni filati che lavoro per i miei pittori: Corsi per due volte (oggi dalle una alle otto; debbo farli la sala alla Biennale), sabato a Milano e a Venezia (per scegliere Giunni, che presenterò pure a Venezia, Fasce e Taverni) [...]». Arcangeli avrebbe dedicato una sala personale alla XXIX Biennale di Venezia a Corsi con l'esposizione di diciannove opere tra cui un gruppo di tempere datate tra il 1912 e il 1957 e due collage del 1947 e 1948. È, invece, apostrofato «Carletto» nella lettera del 17 luglio 1959 in cui rievoca un pomeriggio al bar in centro a Rimini. Entrambe le lettere indirizzate a Gabriella Festi sono state pubblicate da poco: Arcangeli-Festi, ed. 2024, pp. 171-173; 178-183.

## Carlo Corsi, 1879-1966

Carlo Corsi, nato a Nizza l'8 gennaio 1879 e scomparso a Bologna il 27 agosto 1966<sup>30</sup>, attraversò, in una parabola biografica tanto lunga quanto articolata, la stagione della *belle époque*, il clima del postimpressionismo, le suggestioni della secessione europea e dell'intimismo dei francesi Bonnard-Vuillard, su cui aveva già insistito Giuseppe Raimondi e che avrebbe fatto esclamare, l'amico Alfredo Protti, «mi sembri un francese!»<sup>31</sup>. Artista dalla carriera intensa, fu protagonista di numerose mostre personali e collettive<sup>32</sup>, recensioni e articoli<sup>33</sup>, oggetto di attenzione da parte della critica militante, che ne scrutinò con assiduità l'opera, premiata più volte e ampiamente recensita anche sulla stampa.

La fortuna critica si è mantenuta viva nel tempo: un allievo di Arcangeli, Claudio Spadoni, gli ha dedicato una mostra a Ravenna nel 2012 (Spadoni, 2012), curando, poco prima, nel 2010 anche il catalogo generale per Mondadori<sup>34</sup>. Più recentemente, nel 2016, la città di Bologna ha voluto nuovamente rendergli omaggio con una rassegna allestita a Palazzo d'Accursio, promossa dall'Associazione Bologna per le Arti, significativamente intitolata *Carlo Corsi. Luce e colore 1879-1966*<sup>35</sup>, quasi a suggellare il compimento di un itinerario critico, ma soprattutto di una interpretazione della sua pittura. Insomma, un'attenzione anche recente all'artista in cui va constatata

---

<sup>30</sup> Sulla figura del pittore si vede l'imponente lavoro monografico: Spadoni, 2010.

<sup>31</sup> Raimondi, 1955, p. 15; Arcangeli, 1964, p.18; Alinovi, 1970-1971, p. 44.

<sup>32</sup> Numerose sono le sue partecipazioni a esposizioni nazionali e internazionali. La sua prima esposizione collettiva risale al 1902 e fu promossa dalla Società Francesco Francia di Bologna, tra quelle internazionali, spiccano rispettivamente l'XI Esposizione Internazionale di Monaco di Baviera nel 1913, mentre vince la medaglia d'argento all'Esposizione di San Francisco nel 1915. Nel 1923 partecipa alla prima esposizione italiana a Buenos Aires, nel 1954 è invitato alla Mostra Internazionale di collages del Palais des Beaux Arts di Bruxelles.

È Arcangeli che curerà nel 1964 la grande mostra antologica nel Museo Civico di Bologna: Arcangeli 1964. Il catalogo si trova nella Biblioteca I. B. Supino di Bologna e fu donato dallo studioso il 9 gennaio del 1970, come si evince dalla nota manoscritta: «9 gennaio 1970. Dono all'Istituto di Storia dell'Arte. Francesco Arcangeli». È tentante ritenere che la copia fosse stata donata per avvantaggiare la giovane allieva. Per l'elenco esatto di tutte le esposizioni sull'artista si veda: Spadoni, 2010.

<sup>33</sup> Per una bibliografia esaustiva: Spadoni, 2010.

<sup>34</sup> Vedi nota 27.

<sup>35</sup> Corsi 2016. Qui Stella Iginò (*"Corsi ed arrivi!"* pp. 9-14) dà dell'artista una interpretazione solare: «la 'joie de vivre' copre come un'ondata di vivaci cromie i turbamenti dell'animo che si inabissano per poi riaffiorare in superficie, tra contrasti di splendori e opacità, di freschezza e inquietudine», *specimen* p. 9.

la mancanza costante della citazione della tesi di Alinovi, così che il risarcimento appare tanto più urgente.

### *L'oscuro disagio di esistere*

Rispetto alla lettura chiara, aerea, di tele immerse nel sole – in cui, come scriveva Diego Angeli nel 1915, l'artista «par dipingere con esso» (Angeli, 1915) –, popolate di gioie domestiche, marine estive e sensuali soggetti femminili, Alinovi non esita a denunciare come la vicenda umana e pittorica di Corsi sia stata a lungo segnata da «interpretazioni molto spesso errate e frettolose, che hanno condotto a un dannoso fraintendimento e a una falsa interpretazione della sua opera» (Alinovi, 1970-1971, p. 2)<sup>36</sup>.

Poco oltre, la giovane studiosa offre al lettore la chiave del proprio approccio critico, chiarendo, al tempo stesso, anche il titolo di questo scritto<sup>37</sup>. Corsi, scrive Alinovi, percepisce «il peso, la fatica e l'oscura gioia dell'esistere» (Alinovi, 1970-1971, p. 3). In quell'ossimoro – *oscura gioia* – risuona,

---

<sup>36</sup> Inoltre, per la laureanda il contatto con i francesi e le esperienze pittoriche europee sono servite per risvegliare nel pittore: «una inquietudine sentimentale e una agitazione dei sensi e dell'intelletto, che si esprimono in un impiego sempre più libero e spregiudicato del colore» (Alinovi, 1970-1971, p. 25). La giovane studiosa è attratta piuttosto alla messa in valore del suo «spirito ribelle» e dalla sua «volontà sperimentale» che porteranno Corsi «[...] a dipingere anche su materiali insoliti e comuni, nell'intento di scoprire nuove e impensate possibilità pittoriche e creative [...] e rendere sempre più stretti e diretti i contatti con la materia e con le cose», non senza marcare persino l'inconsapevole adesione all'informale (Alinovi, 1970-1971, pp. 9, 44). In altro punto (p. 27; e vedi qui anche nota 50) la giovane studiosa afferma come gli interni domestici lascino il posto ad «allucinanti visioni da incubo popolate da grandi e oscuri fantasmi, per cui a torto fino ad oggi si è insistito sull'aspetto squisitamente 'intimista' e 'sentimentale' dell'arte come fosse quello esclusivo e conclusivo di essa, e come se egli avesse derivato imitativamente dai francesi. Anche Giuseppe Raimondi [...] parla con eccessiva insistenza di 'intimità' e di legame coi francesi Bonnard e Vuillard, contribuendo a creare quella falsa concezione di un Corsi tutto chiuso e imprigionato nel suo piccolo mondo». Per Alinovi (p. 153), insomma, rileggendo Arcangeli (1964, pp. 15-16): «la maggior parte del pubblico e della critica, rimase estranea ai vari moventi della sua arte e indifferente a quelle inquietanti immagini di vita vissuta in profondità, come accadde poi anche in seguito [...] dopo la sua morte [...] furono allestite a scopo commemorativo numerose mostre in tutta Italia [...] che non servirono tuttavia a eliminare i vecchi pregiudizi e preconcetti che continuavano a gravare sulla sua opera [...]».

<sup>37</sup> Alinovi, 1970-1971, pp. 118-119: «Ora più che mai, infatti, l'arte assume per Corsi il valore di 'strumento di conoscenza', perché egli ha compreso che al di là di tutte le polemiche tra astrattismo e realismo, ora il suo 'problema' può illuminarsi 'in uno spazio ancora fisico o a tre dimensioni', oppure può trasferirsi 'in quello spazio bidimensionale ove si annulla luce, misura tempo', senza che per questo venga pregiudicato o sminuito il suo rapporto con la vita, che si fa anzi più implicito, segreto, profondo, nell'intento di scoprire le misteriose e oscure risonanze delle cose con la vita dell'uomo e con l'esistenza stessa dell'universo».

inequivocabile, un'eco del lessico di Arcangeli, e in particolare dello scritto sul primo Wiligelmo, apparso nel 1951 su "Paragone", e rimbalzato poi nel corso del 1969<sup>38</sup>, laddove lo studioso coglieva nel maestro romanico una precoce coscienza della corporeità umana: «Come se l'uomo, in lui [in Wiligelmo], [...], della sua consistenza corporale, ne avesse poi oscuramente gioito»<sup>39</sup>. Una risonanza non casuale, che suggella un intreccio profondo di sguardi e sensibilità. Non si tratta, infatti, di una semplice coincidenza: l'aggettivo *oscuro* ricorre con regolarità, strategicamente incastonato, come un talismano, in almeno dieci snodi testuali, assumendo il ruolo di autentica chiave di volta interpretativa<sup>40</sup>. Alinovi legge la pittura di Corsi attraverso il meccanismo arcangeliano della vibrazione psicologica che questo aggettivo genera, spesso inscritto in binomi ossimorici che costellano la sua analisi<sup>41</sup>. Ne emerge una consonanza profonda con la scrittura – e verosimilmente anche con il pensiero espresso oralmente – di Arcangeli, cui Alinovi dimostra un'attenzione tutt'altro che scontata.

---

<sup>38</sup> Arcangeli, 1969-1970, II, p. 29. Il corso effettivamente frequentato presentava una parte dedicata a Wiligelmo, ma rispetto all'anno precedente si era molto ridimensionato, aprendo piuttosto al rapporto con Pollock e De Kooning. Arcangeli però non avrebbe mancato di citare in un punto: «l'oscura pienezza della vita, l'oscura gioia, e non più, dell'esserci, in peso di carne e d'ossa in ingombro di corpi» delle sculture dell'artista lombardo. Le citazioni che Alinovi fa nel corso del suo lavoro e la profonda conoscenza dell'interpretazione arcangeliana dello scultore, non possono spiegarsi senza la conoscenza anche e soprattutto dell'articolo del 1951.

<sup>39</sup> Arcangeli, 1951, p. 20: «[...] Come se l'uomo, in lui, avesse riconosciuto, quasi in un atto di dolce e grave ribrezzo, la sua consistenza corporale, e ne avesse poi oscuramente gioito, in un lento, profondo sussulto (il 'corpo allegro' di un grande poeta moderno, presentito nelle latèbre dell'animo medievale)». Alinovi sembra ricalcare il passo anche in un altro punto della sua tesi scrivendo dell'*Autoritratto* del 1925 di cui riproduceva la fotografia (fig. 20 p. 92), passim e nota 70. Massaccesi, 2024, pp. 24-26.

<sup>40</sup> Alinovi, 1970-1971, pp. 155-156: Riferendosi ad Arcangeli, Raimondi e Valsecchi, Alinovi attribuiva alle loro parole la capacità di aver «[...] seguito più da vicino e con maggiore passione l'attività di Corsi fin dai suoi primi anni giovanili, ai quali veniva riproposto il difficile compito di definire un'arte spesso oscura e di difficile comprensione [...]».

<sup>41</sup> Alinovi, 1970-1971, p. 26: «[...] gli interni 'domestici' non avranno più nulla della dolcezza e della tenerezza di questi anni, ma si trasformeranno spesso in allucinati visioni da incubo popolate da grandi e oscuri fantasmi [...]»; «Corsi non pratica ritorni all'ordine, ma ora più che mai, pratica ritorni alla vita, che si rivela tanto più caotica, oscura e incomprensibile, quanto più si cerca di costringerla e circoscriverla entro schemi e misure preordinate [...]» (p. 74); «[...] Egli non guarda più alla vita con la fiducia e la gioiosa serenità di un tempo, ma con la paura e la dolorosa inquietudine di chi vede in essa una cosa misteriosa e oscura [...]» (p. 80); «[...] Questi anni dal '21 al '26 sono anni oscuri e febbrili, carichi di segreta angoscia, tra i più grandi e profondi nell'arte di Corsi [...]» (p. 84); «[...] le misteriose e oscure risonanze delle cose [...]» (p. 118).

Altrove, ho osservato, infatti, come *oscuro* – o il corrispondente avverbio – sia un elemento frequente nel lessico di Arcangeli. In un frammento inedito di dispensa, egli ne chiarisce la funzione all'interno del tentativo di schematizzare il binomio di "pensiero" e "azione" in Wiligelmo e Vitale da Bologna<sup>42</sup>. In Arcangeli, l'aggettivo *oscuro* fa sprofondare la parola associata in un cono d'ombra, caricandola di una valenza non più razionalizzabile, «nel senso [...] meno esprimibile in termini filosofici», avrebbe specificato<sup>43</sup>. L'«oscura rivolta» che egli intravedeva nei due maestri medievali, patriarchi del "tramando", diviene per Alinovi anche la cifra della pittura di Corsi.

La sua opera è letta come una forma di esplorazione dell'inconscio e dei suoi segreti, coerentemente con quanto lo stesso Corsi affermava nelle sue *Dichiarazioni*, laddove attribuiva alla pittura un valore di «strumento di conoscenza». Alinovi coglie – pur senza dichiararlo esplicitamente – come gran parte del *corpus* del pittore possa, anzi debba, essere interpretato alla luce di una dimensione psichica, nel solco delle scoperte freudiane sull'inconscio, riflesse nelle tele dei secessionisti di Vienna e Monaco che l'artista aveva imparato a conoscere<sup>44</sup>.

Per questo, Alinovi scrive con fermezza: «il suo rapporto con la vita si fa più implicito, segreto, profondo, nell'intento di scoprire le misteriose e oscure risonanze delle cose con la vita dell'uomo e con l'esistenza stessa dell'universo» (Alinovi, 1970-71, p. 84). La studiosa, tuttavia, mette in guar-

---

<sup>42</sup> Per la citazione: del Monaco, 2024, pp. 195-213, in particolare pp. 195-196, nota 2. Il frammento, conservato in un opuscolo raccolto in una miscellanea dell'autore della Biblioteca delle Arti I. B. Supino di Bologna, è stato segnalato per la prima volta da del Monaco, che ha chiarito essere parte del corso del 1967-1968 dedicato a *Wiligelmo e Vitale da Bologna* (Arcangeli, 1967-1970 [2015], I pp. 45-229). Nella parte in questione (p.140) si legge: «[...] per esempio, come si potrebbe schematizzare il pensiero, l'azione di Wiligelmo, di Vitale da Bologna? Dicono che esiste una sorte dell'uomo che va completamente al di là dell'uomo stesso, però io, nel frattempo, quasi ignoro questo fatto trascendentale e recupero ciò che è in me; che può essere il corpo, che può essere l'azione. Ma capite però che questo discorso accade dentro una grande struttura mistico-trascendentale che è quella del Medio Evo, e ciò produce, quindi, la oscurità rivoltosa della situazione immanente, naturale. [...] Rispetto alle strutture ormai logorate accade una oscura rivolta. Dico oscura nel senso che è meno razionalizzata, nel senso che è meno esprimibile in termini filosofici; ma tuttavia ha una sua storia e dei suoi tramandi anche se discontinui [...]».

<sup>43</sup> In altre parole, l'"oscuro" non indica un difetto della conoscenza, ma la sua condizione primaria, il punto in cui l'espressione nasce come necessità vitale prima ancora che come configurazione formale.

<sup>44</sup> Per Alinovi (1970-1971, p. 84) l'artista «[...] compie una indagine nascosta dentro di sé e fuori di sé, fino a risalire al primordio della vita, che ora si presenta come cosa incomprensibile e oscura [...]».

dia da ogni possibile accostamento e semplificazione a un *automatismo psichico puro* – per usare l'espressione coniata da André Breton – ovvero a quel principio fondativo del Surrealismo che, proprio in quegli anni, prendeva forma a Parigi come negazione della logica e esaltazione dell'irrazionale<sup>45</sup>.

Alinovi è esplicita: «l'arte di Corsi non aveva nulla a che fare con quella negazione radicale dei valori della ragione e con quel culto dell'irrazionale, del sogno, del subconscio» (Alinovi, 1970-1971, p. 22). In lui, infatti, «continuava ad essere sempre saldo e indissolubile il legame con la terra, con la natura [...] anche quando la sua pittura sconfinava nell'assurdo, nel denunciare l'assenza dell'ordine, dell'equilibrio e della felicità umana» (Alinovi, 1970-71, p. 21).

### *Il Corsi di Alinovi*

La studiosa prende nettamente le distanze dall'intimismo sentimentale su cui la critica aveva a lungo insistito, «come fosse quello esclusivo e conclusivo» – scrive –, ritenendo che il legame con i francesi, su cui anche Raimondi aveva insistito con il plauso di Arcangeli, abbia piuttosto contribuito «a creare quella falsa concezione di un Corsi tutto chiuso e imprigionato nel suo piccolo mondo»<sup>46</sup>. Pur riconoscendo che un'adesione ai teneri affetti fu effettivamente presente – come accadde in molti contesti, italiani (e penso a Spadini o Protti, sebbene Alinovi ne sottolinei le diversissime

---

<sup>45</sup> Nulla di irrazionale in Corsi, ma anche distante anche dal rapporto obiettivo, sereno e tranquillo «col mondo e con le cose quale fu proprio dell'Impressionismo» (Alinovi 1970-1971, p. 84).

<sup>46</sup> *Ibidem*, pp. 32-33. Qui la studiosa non manca di prendere le distanze, ma soprattutto di cogliere come Bonnard possedeva «una muta e angoscia per il trascorrere inesorabile del tempo e per la perdita di un mondo che si va irrimediabilmente dissolvendo» da essere vicina «all'inquietudine sentimentale e intellettuale che agita i dipinti di Corsi». Inoltre, distingue l'inquietudine del francese da Corsi: «[...] anche se poi il mondo instabile e incerto di Bonnard, i suoi volti smarriti e lievemente deformati, sfiorano il senso di una rovina umana e di una tragedia esistenziale che, sebbene dissimulate da una apparente felicità assumono dimensioni più vaste e sconfinare, della disperazione chiusa, profonda, ma non del tutto priva di speranze, che inquieta certi dipinti aggrovigliati oscuri e desolati di Corsi [...]».

temperature umane<sup>47</sup>) e stranieri<sup>48</sup> –, Alinovi è la prima a scorgere, accanto a questa cifra, il suo personale Corsi: «un altro sentimento assai più duro e pessimistico della vita e della realtà [...]; i suoi interni domestici non avranno più nulla della dolcezza [...] di questi anni, ma si trasformeranno [...] in allucinate visioni da incubo popolate da grandi e oscuri fantasmi»<sup>49</sup> e prosegue con una lucidità e fascinazione di scrittura impressionante nel registrare il salto dagli «interni tranquilli» alla «segreta ansia e la tragedia della perdita di quegli affetti» in cui le figure umane si fanno «oscuri parvenze»<sup>50</sup>.

Per Alinovi, il pittore si pone in una silenziosa, ma profonda polemica nei confronti dell'Italia falsamente eroica e delle ideologie estetiche e poetiche rappresentate dalla *Ronda* di Cardarelli e dai *Valori plastici* di Mario Broglio<sup>51</sup>. A tali visioni “plastiche” e intellettualistiche della realtà, Corsi contrappone una concezione in cui gli uomini «perdono la propria consistenza [...] visti come al negativo di sé stessi» (Alinovi, 1970-71, p.71), come si evidenzia emblematicamente nel dipinto del 1918, dove le sarte, colte nel gesto quotidiano di recarsi al lavoro, si tramutano in «figure in nero o meglio ombre nere simili a fantasmi notturni e inquietanti» (Alinovi, 1970-71, p. 72) (fig. 3).

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 43: «[...] ogni volta Protti appare più mollemente sensuale, episodico e descrittivo mentre in Corsi ben presto comincia a manifestarsi una profonda avversione per tutto ciò che può essere semplice descrizione o cronaca di costume, ‘fedele alla convinzione che l’opera d’arte deve vivere non di ciò che descrive ma di vita propria’ [...]». La citazione che Alinovi fa è di Lipparini nell’introduzione alla mostra collettiva fiorentina del 1921. È poi nelle pieghe della biografia dell’artista che Alinovi cerca altre ragioni possibili delle differenze, p. 45: «[...] forse era l’origine italo-polacca di Corsi a renderlo più irrequieto e ansioso degli amici [bolognesi], forse era il fatto di essere nato e vissuto in mezzo ad una famiglia di artisti e cantanti lirici famosi abituati a lunghi e frequenti viaggi che gli faceva sentire maggiormente l’angustia dei confini della sua città [...]». Sull’ambiente chiuso e provinciale di Bologna, «assai poco propenso alle avventure e che rimase sostanzialmente estraneo alle sue [di Corsi] ricerche», p. 40.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 32: «[...] del resto già da tempo esisteva anche in Italia una corrente pittorica diretta a celebrare e ad esaltare le piccole e semplici gioie domestiche, che ebbe il più famoso rappresentante nello Spadini [...]».

<sup>49</sup> Vedi nota 36.

<sup>50</sup> Alinovi, 1970-1971, p. 77: «[...] le figure umane non sono più che una oscura parvenza, sopraffatte e travolte dal rigoglio tripudiante della vegetazione [...]».

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 69-70. Un cortocircuito che sul versante letterario Alinovi doveva aver chiaro, stante anche la citazione in nota di Luciano Anceschi, i corsi del quale aveva frequentato e che sappiamo avrebbe avuto un ruolo non secondario nella genesi dell’impianto critico di Renato Barilli, ma che anche Arcangeli conosceva bene personalmente.

Occorre, a questo punto, soffermarsi sulla peculiare attitudine della giovane Alinovi, che non si limita ad accostarsi ai dipinti attraverso un lessico mimetico, forgiato sul solco dei grandi esempi di scrittura, tra cui lo stesso Arcangeli costituisce un modello eminente –, ma dimostra altresì la capacità di concepire la lettura dei valori formali non come punto d'arrivo, bensì come fondamento necessario e preliminare di un'autentica critica d'arte.



Fig. 3 – Carlo Corsi, *Figure in nero*, 1918, Collezione privata.

All'interno dei naturali scarti che scandiscono l'evoluzione dell'artista, Alinovi è in grado di intercettare un'acuta impennata dell'«estrema angoscia esistenziale» nel dipinto *Figura in rosa*, realizzato nel 1921 (Alinovi, 1970-1971, pp. 80-81).

In tale occasione, la sua scrittura non si limita a descrivere, ma sembra tradurre, quasi trasporre in parola la materia pittorica stessa di Corsi: «l'impenetrabile groviglio materico, umano e vegetale [...] in cui la figura umana non è più che un semplice grumo di materia cromatica, spessa, densa, rappresa, fremente» (Alinovi, 1970-71, pp. 80-81). In questo processo ermeneutico, Alinovi dimostra come la critica possa farsi eco delle stratificazioni interne all'opera, non per replicarle, ma per amplificarne le risonanze visive e concettuali, in un dialogo costante tra sguardo e parola, tra materia e pensiero, come Arcangeli e tutta la linea longhiana aveva insegnato.

Una lettura, quella di Alinovi, che la conduce ad avanzare un'interpretazione dell'opera di Corsi in direzione dell'*Informale*, rinnovando, ma anche articolando diversamente, il tracciato già indicato da Arcangeli (Alinovi, 1970-1971, pp. 60; 82-83). In questa prospettiva, la «ribollente parete di materia spessa, cromatica e tonale» (Alinovi, 1970-71, p. 83) – dove “tonale” è, non a caso, uno dei termini utilizzati dallo stesso Arcangeli per definire la pittura di Corsi<sup>52</sup> – si configura, per Alinovi, come un nucleo generativo di senso, capace di proiettarsi ben oltre la contingenza storica e stilistica dell'autore.

Pur sottolineando la distanza di Corsi da figure canoniche dell'Informale internazionale, quali Pollock o il tedesco Wols, Alinovi non esita infatti a rintracciare in quella stessa densità materica e tensione cromatica un'eco, seppur mediata, di «certi piccoli dipinti dell'immediato secondo dopoguerra del lombardo Ennio Morlotti»<sup>53</sup> (fig. 4-5). Si tratta di un accostamento che, lungi dal voler forzare analogie formali, Alinovi mira piuttosto a evidenziare l'autonomia di un percorso pittorico in cui la materia – febbrile, stratificata, irriducibile – diventa veicolo di una visione esistenziale radicale, tanto da proiettarsi, per anticipazione, entro orizzonti che solo la critica più avvertita ha saputo cogliere.

---

<sup>52</sup> Arcangeli, 1966, p. 51: «un istinto pittorico che porta a vedere il mondo come un tessuto di toni [...]». Ma la parola è usata con insistita frequenza.

<sup>53</sup> Alinovi, 1970-1971, p. 83: «[...] tuttavia questa breve ma ribollente parete di materia spessa, cromatica e tonale, non è poi tanto lontana da certi piccoli dipinti dello immediato secondo dopoguerra del lombardo Ennio Morlotti, anche vissuto nella pur vasta, ma sempre italiana provincia lombarda e come tale maggiormente legato, rispetto ai grandi nordici, a misura e a proporzioni equilibrate [...]» anche se Corsi, rispetto a Morlotti «[...] difficilmente riesce a superare l'inevitabile dualismo uomo-ambiente[...]». E *passim*.



Fig. 4 – Carlo Corsi, *Appennino toscano*, Collezione privata.

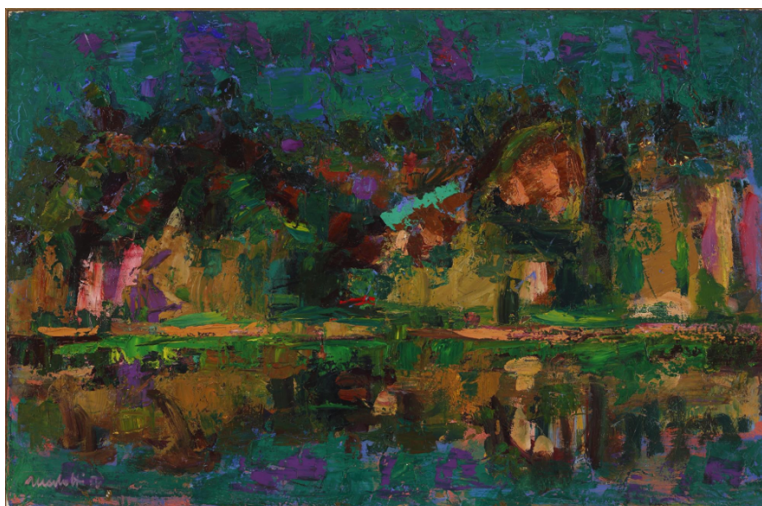


Fig. 5 – Ennio Morlotti, *Adda*, 1956, Chieti, collezione Matasci.

Quegli stessi orizzonti ampi che porteranno Alinovi a riconoscere nei *collages* di Corsi (fig. 6), «colmi di segrete allusioni al mondo sensibile» e non «mere esercitazioni coloristiche» (Alinovi, 1970-1971, p. 116), come rinfacevano allo stesso pittore, ma piuttosto un «linguaggio “ermetico, chiuso ‘astratto’» capace di traguardare non casualmente l’esigenza dell’artista «di entrare in un contatto sempre più diretto e viscerale con la materia avvertita come realtà organica [...] e in cui anche la materia bruta acquista dignità e validità artistica» (Alinovi, 1970-1971, p. 111).



Fig. 6 – Carlo Corsi, *Collage*, collezione privata.

Un’esperienza di libertà che si configura come una fase di avvicinamento alle poetiche del “quadro concreto” elaborate dai cubisti – in particolare da Kurt Schwitters (Alinovi, 1970-1971, p. 114) – e, al tempo stesso, come un momento di presa di distanza dalle istanze del dadaismo<sup>54</sup>. Si tratta di

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 115: «[...] Le intenzioni di Corsi, perciò, furono assai più vicine a quelle dei Cubisti e alla loro idea di ‘armonie concrete’ che non a quelle dei ‘Dada’ e alla loro idea di ‘gioco’ o di ‘hobby’, poiché per lui i ‘collage’ furono opere serie; ma nello stesso tempo, e a differenza dei Cubisti, egli non abbandona le apparenze fisiche degli oggetti rappresentati, né rinuncia al legame col mondo naturale, come si può chiaramente vedere in molti ‘collage’ che anche ne

temi e artisti che, pur emergendo qui in forma ancora iniziale, diventeranno assai portanti della riflessione teorica più matura di Alinovi, confluita nel 1980 nel volume sul *Dada*. Nondimeno, già in questa fase iniziale si rintracciano significativi affondi concettuali, che acquistano oggi un rilievo ancor maggiore alla luce degli approfondimenti che Alinovi aveva svolto durante il suo periodo di ricerca come borsista presso la Fondazione Longhi.

### *Per una prima conclusione*

Non si può non rilevare la profonda autonomia critica di Alinovi che, pur dimostrando una conoscenza puntuale e analitica delle posizioni espresse da Arcangeli nello scritto del 1966 – come testimoniano anche alcuni calchi testuali<sup>55</sup> –, appare capace di recepire il magistero del maestro traendone lo slancio per guardare con libertà e oltre gli steccati, in maniera pienamente autonoma.

Alinovi doveva conoscere a fondo gli scritti di Arcangeli e deve aver lungamente meditato, come si è osservato sin dall'inizio, sul Wiligelmo del 1951. Nella sua descrizione dell'autoritratto di Corsi come «uomo raccolto nell'ombra [che] non sembra aspettarsi nulla dalla vita, eppure esprime una decisa e ferma volontà di essere, corpo grande e scuro che ingombra buona parte del nostro spazio visivo, immobile, ma palpitante di vita e fremmente dal desiderio di azione», risuona in modo evidente l'eco di quello scritto dedicato alla «radice della natura e del corpo fisico di Wiligelmo»<sup>56</sup>. Scriveva infatti Arcangeli: «qui il segreto più alto di Wiligelmo: raggiungere un effetto plastico di crescita dall'interno prima ignoto nella scultura,

---

titolo mantengono esplicitamente riferimenti con la realtà oggettiva, come 'Grattacieli', 'Venezia', 'Capanni al mare', 'Fiori neri', 'Ferragosto', 'Paese', tutti composti negli anni tra il 47 e il 50e che sono altrettanto numerosi e importanti quanto gli altri dai titoli più astratti e dalla fattura più libera, come 'Composizione', 'Ordine', 'Armonia', 'Spazialità' e altri [...].

<sup>55</sup> Alinovi, 1970-1971, p. 67: «[...] è questa una concezione geometrica di fonte indubbiamente cubista [...]» ricalca il passo di Arcangeli (1966, p. 35), «La sua è una cooptazione intellettuale d'una geometria di fonte indubbiamente cubista».

La stessa scelta di definire Corsi «pittore veramente autarchico» (p. 75) ricalca la «convenzione autarchica» del maestro (p. 37).

<sup>56</sup> La lettura Arcangeliana di Wiligelmo era messa a verbale nell'articolo del 1951 e ripresa nelle lezioni del 1967-1968, dove riprenderà la definizione di "corpo fisico", ma anche apertamente il suo scritto: «Una quindicina d'anni fa io scrissi un saggio sulla rivista *Paragone*, *Tracce di Wiligelmo a Cremona* [...]». Il corso di *Storia dell'arte medievale e moderna* che Alinovi frequentò fu quello del 1969-70 e posto al terzo anno del piano di studi, la biennializzazione dell'insegnamento è dell'anno seguente 1970-71. Vedi note 22 e 23.

nell'arte, forse nel pensiero del Medioevo. Come se l'uomo, in lui, avesse riconosciuto, quasi in un atto di dolce e grave ribrezzo, la sua consistenza corporale, e ne avesse poi oscuramente gioito, in un lento, profondo susulto» (Arcangeli, 1951, p. 20).

In questo quadro, l'incastonatura dell'espressione "sentimento del tempo" costituisce una prova ulteriore e decisiva. Non è una coincidenza lessicale, ma un nodo intertestuale consapevole, tanto più perché saldato alle parole chiave "uomo" e "vita", che strutturano l'intero impianto argomentativo<sup>57</sup>. Qui la filiazione si fa più sottile: Alinovi non cita, ma riattiva. Arcangeli, a sua volta, aveva fatto coincidere la fisicità dell'uomo raffigurato nei rilievi della *Genesi* di Modena con la citazione non dichiarata del «[...] 'corpo allegro' di un grande poeta moderno»<sup>58</sup>. La paternità, non esplicitata da Arcangeli, proviene da *Caino*, negli *Inni* della raccolta *Sentimento del tempo* di Giuseppe Ungaretti, pubblicata nel 1933 e ampliata nel 1936<sup>59</sup>.

In Alinovi non è così un semplice ricalco del maestro, ma un'operazione più sottile: attraverso Wiligelmo e dunque attraverso Arcangeli, la categoria ungarettiana del "Sentimento del tempo", nella screziatura "dell'ora" e "della giornata" nella giovane studiosa, diventa strumento per leggere Corsi.

Complice il precipitare delle situazioni e il passaggio a Barilli, la studiosa imbocca un nuovo e fecondo corso, entro cui anche la scrittura si fa scarna, più asciutta e sorvegliata, allontanandola per sempre dall'artista nizzardo-bolognese. Si aprono nuove traiettorie di ricerca, verso le quali il

---

<sup>57</sup> Alinovi, 1970-1971, p. 69. La studiosa si riferisce alla luce di Corsi distante ormai dagli Impressionisti: «[...] è una luce strettamente collegata e subordinata all'uomo e alla sua vita, in quanto esprime il pensiero e il sentimento del tempo, dell'ora, della giornata. Una luce naturale e arbitraria nello stesso tempo, profondamente stagionale e rigorosamente mentale [...]». A ben vendere la mimetica citazione arcangeliana tocca il nodo luministico di Wiligelmo, che il maestro aveva a sua volta mediato e ricalcato dal compianto amico, Alberto Graziani, al quale aveva dedicato lo scritto del 1951.

<sup>58</sup> Vedi nota 35. Massaccesi, 2024, pp. 24-26.

<sup>59</sup> Ungaretti, 1936, pp. 95-96. È quest'ultima edizione di *Sentimento del tempo* ad appartenere ad Arcangeli (oggi conservata nella Biblioteca dell'Archiginnasio a Bologna), il cui volumetto gli era stato regalato nel 1938 da Ranuccio Bianchi Bandinelli, come riporta la dedica: «Al carissimo Momi, perché attraverso l'affetto del fratello, vi giunga ancora più viva e gradita la voce di questa poesia che vi è cara. Ranuccio il 28 di giugno del 1938. XVI». Nell'introduzione all'edizione in possesso di Arcangeli, Alfredo Gargiulo cuciva i tratti della raccolta poetica di Ungaretti con parole che dovevano risuonare ad Arcangeli, tanto da porvi un segno a matita: «Immediatezza, aderenza alla vita: nessuno avrebbe saputo chiederne più di quanta ne rivelava la nuda umanità dell'uomo di pena». Quell'uomo di pena che in Arcangeli diventa inevitabilmente la "figura dell'uomo" di Wiligelmo. Vedi anche Massaccesi, 2024.

suo sguardo critico si orienta con crescente lucidità. Viene allora da chiedersi se tali direzioni non fossero già prefigurate nelle ampie aperture di Arcangeli tra Europa e America e se Alinovi non avesse meditato sulle sue *Estetiche esasperate* (Arcangeli, 1947), dove si delineano i tempi eroici dell'Europa fra esistenzialismo, marxismo e idealismo, ma con la capacità di tornare *à rebours* all'umanesimo e al cristianesimo<sup>60</sup>.

La persistenza del linguaggio arcangeliano in Alinovi, pur storicamente spiegabile nella Bologna degli anni Settanta, il cui eco era persistente, si configura come un capitolo ancora inedito e segna il punto più alto dell'adesione dell'allieva allo sguardo del maestro, senza concessioni di maniera. Tra i margini d'indagine che il lavoro su Corsi consentirebbe, ma che qui non possono trovare ulteriore sviluppo, emerge un dato significativo: il sostanziale disinteresse, condiviso con Arcangeli, per la questione del formato<sup>61</sup>. Nei dipinti di dimensioni ridotte si colgono tensioni e tormenti destinati a manifestarsi oltre la stagione di Corsi, leggibili solo proiettando lo sguardo verso un futuro ultimaturalista e informale, come si è accennato, talora attraverso anche consapevoli forzature interpretative. Il piccolo formato sembra infatti sollecitare, quasi inevitabilmente, un abbandono lirico che funziona come soglia antcipatrice di esiti successivi.

---

<sup>60</sup> È anche questo il terreno dell'Alinovi che verrà, con il suo sguardo rivolto a una vita artistica contemporanea che era tutta da esplorare e da interrogare. Era questo il compito affidato alle nuove generazioni «dei nostri allievi; o di chi, comunque, verrà dopo di noi; di chi si prepara a vivere in un mondo diverso», come Arcangeli profeticamente si auspicava nel tormentato 1968.

<sup>61</sup> Le tavole riprodotte e rilegate in un album a parte non sono purtroppo state consegnate alla segreteria, come era spesso uso dell'epoca. Tuttavia, sarebbe interessante capire quali dipinti lei avesse davvero visto dal vivo e quanti invece, probabilmente la maggior parte, conosceva solo mediati da fotografie in bianco e nero e riprodotte nei vari contributi sull'artista. Anche questo, oltre i formati dei dipinti, deve aver pesato, e non poco, sulla sua personalissima interpretazione.

## Bibliografia

Alinovi, F. (1970-1971), *Carlo Corsi, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia*, corso di Laurea in Lettere moderne, relatore Arcangeli F.

Alinovi, F. (1976), *Le due vie di Piero Manzoni*, in Barilli, R. (a cura di), *Estetica e Società tecnologica*, pp. 227-251.

Alinovi, F. (1976-1983), *Francesca Alinovi*, Bergamini, M., Santi, V. (2019, a cura di), Postmedia, Milano.

Alinovi, F. (1981), *Dada. Anti-arte e post-arte*, G. D'Anna, Messina-Firenze.

Alinovi, F. (1984), *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna.

Amaroli, K. (2024), *Dada e post-Dada nelle ricerche di Francesca Alinovi, a partire dal riordino del fondo librario*, tesi di laurea magistrale in Arti Visive, Università di Bologna, a.a. 2023-2024, relatrice Federica Muzzarelli, correlatore Pasquale Fameli.

Angeli, D. (1915), *Carlo Corsi*, "Miricae. Rivista di letteratura ed Arte", pp. 1-15.

Arcangeli, F., Festi, G. (1943-1969), *Come un ricordo remoto d'amore. Lettere 1943-1969*, Malatesta M., Festi D. (2024, a cura di), Pendragon, Bologna.

Arcangeli, F. (1947), *Estetiche esasperate*, "La Rassegna d'Italia", 9-10, pp. 31-41.

Arcangeli, F. (1964), *Carlo Corsi. Mostra Antologica*, Bologna, Edizioni Alfa.

Arcangeli, F. (1967-1970), *Corpo, Azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese, lezioni 1967-1970*, Pietrantonio, V. (2015, a cura di), prefazione di Fortunati, V., voll. 2, Mulino, Bologna.

Arcangeli, F. (1969), *Uno sforzo per la storia dell'arte*, in "Adunanze straordinarie per il conferimento del premio Antonio Feltrinelli", Accademia Nazionale dei Lincei, vol. I, fasc. 6, Roma, pp. 121-125.

Arcangeli, F. (1970-1973), *Dal Romanticismo all'Informale, lezioni 1970-1973*, Milani, F. (2020, a cura di), vol. 2, Mulino, Bologna.

Arcangeli, F. (1970), *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Nuova Alfa, Bologna.

Arcangeli, F. (1972), *Lo spazio romantico*, "Paragone", 271, pp. 3-26.

Associazione Bologna per le Arti (2017, a cura di), *Carlo Corsi. Luce e colore 1879-1966*, Grafiche dell'Artiere, Bologna.

Barilli, R. (1991), *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Mulino, Bologna.

Barilli, R., Pellicari, G. (2017, a cura di), "Comportamento". *Biennale di Venezia 1972, Padiglione Italia. Catalogo della mostra*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Barilli, R. (2023), *Di due miei reenactments: Opera o comportamento e La ripetizione differente*, in Bartorelli, G., Portinari, S. (2023, a cura di), *Curatorial studies. Il re-enactment delle mostre*, edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Calogero, G.A., del Monaco, G., Fameli, P. (2024, a cura di), *Immagini latenti. Cortocircuito tra visivo e verbale nel Novecento*, Bologna University Press, Bologna.

Cascone, A. (2023), *La Città dei destini incrociati. Arcangeli, Bassani, Bertolucci e Pasolini, allievi bolognesi di Roberto Longhi*, Padova University Press, Padova.

Cavaliere, G. (2024), *Quel che piace a me*, Eleka, Milano.

Cedernam A. (1949), *I luoghi comuni della nostra critica d'arte*, "Lo Spettatore Italiano", 2, pp. 25-29.

Cesari, L. (2005), *Francesco Arcangeli, Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*, MUP, Parma, pp. 25-31.

del Monaco, G. (2024), *Vitale da Bologna in "Natura ed espressione" di Francesco Arcangeli*, "Critica d'Arte", 4, pp. 195-213.

Lipparini, G. (1920), *La Fiorentina Primavera; prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo del Parco di San Gallo a Firenze. Catalogo delle opere esposte con cenni biografici e critici*, Valori plastici, Roma.

Massaccesi, F. (2024), *Il 'Corpo allegro' di Wiligelmo*, in Calogero, G.A., del Monaco, G., Fameli, P. (2024, a cura di), Bologna University Press, Bologna.

Massaccesi, F. (2024), *Francesco Arcangeli, Ebbe il coraggio di essere anticrociano e persino di oltrepassare Longhi*, "Giornale dell'arte", 448, pp. 44-45; <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Arcangeli-anticrociano-oltrepasso-perfino-Longhi>  
(ultimo accesso: 01.02.2026)

Nicolini, S. (2004). *Francesco Arcangeli. Ritratto di un inquieto*, "Doppio Zero" <https://www.doppiozero.com/francesco-arcangeli-ritratto-di-un-inquieto>  
(ultimo accesso: 21.02.2026)

Raimondi, G. (1955), *Mostra personale di Carlo Corsi alla Strozziina*, Firenze.

Salvatori, G. (2005), *Biografia di Francesco Arcangeli*, in Id. (a cura di), *Giornata di studi in ricordo di Francesco Arcangeli*, "Quaderni della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna", Editrice Compositori, Bologna, pp. 39-64.

Spadoni, C. (2010, a cura di), *Catalogo generale delle opere di Carlo Corsi 1879-1966*, Mondadori, Edizioni Cinquantasei, Milano-Bologna.

Spadoni, C. (2012, a cura di), *Carlo Corsi. Opere dal 1912 al 1966*, Edizioni Cinquantasei, Bologna.

Ungaretti, G. (1936), *Sentimento del tempo*, Edizioni di Novissima, Roma.

fabio.massaccesi3@unibo.it

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>